

„A báb nem kér enni”

Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig.* Budapest, Vince, 2010. 254.

KEMÉNY HENRIK egy rádióinterjúban úgy emlékezett, édesapja a fenti mondatlal indokolta, hogy a bábos mesterségre tér. A tömegkultúrában honos vásári, „kisipari” bábjáték hagyományát Magyarországon a Hincz, illetve a Korngut-Kemény család három nemzedéke képviselte. A 20. század elejétől megjelentek úgynevezett művészi bábjátékok is (Orbók Lóránd, Blattner Géza). Utóbbiak jellemzően képzőművészek által létrehozott, városi értelmiségiek által fogyasztott ironikus vagy kísérletező előadásformák voltak. A hagyományőrző falusi közösségekben pedig a néprajzkutatók megtalálták a népi bábjátékok egykor rítusokhoz kapcsolódó formáit is (téltemetés, betlehezemés).

Balogh Géza Vince Kiadónál megjelent kötete először eme magyarországi bábtörténeti előzményeknek különösen a művészi bábjátékokra vonatkozó, izgalmas felvázolását végzi el. Majd ezt követően bábelőadás-leírások, kutatásai, illetve személyes emlékei segítségével rátér – az elsősorban az 1945-ös fordulathoz következő – markáns kulturális átalakulás következményeinek vizsgálatára. Az 1949-es államosítás, illetve az ezzel lényegében egybeeső szovjet típusú állampárti diktatúra a bábszínházak sokszínűségét is megszüntette, hiszen magánművészeti intézmények és kezdeményezések nem létezhetek többé. S akárcsak a többi művészeti ágban, a bábban is egyetlen hagyományt igyekeznek „kitalálni”, amit a szocialista realizmus Szovjetunióból átvett „esztétikai” elvárásrendszerére alapoztak. E kulturális téren nálunk előzmény nélküli helyzet része volt a kiválasztott művészeknek és intézményeknek adott, korábban nem létező folyamatos állami szubvenció, de a folyamatos esztétikai és politikai ellenőrzés is. A kultúra korábban döntően magánkezdeményezésekre épülő rendszereinek eme erőszakos átalakítása „természetesen” azzal is járt, hogy az 1945 előtti időszaknak mind a kapitalista szórakoztatóiparhoz kötődő képviselőit, mind a formalistának bélyegzett művészi bábjáték elkötelezett, mondhatni mániákusan alkotó művészeit lesöpörték a szocialista bábszínpadról.

Az Állami Bábszínház, majd jogutódja, a Budapest Bábszínház hatvanéves történetét taglaló kötet arra keres választ, hogy a múlt hatalmi eszközökkel történő átértékelésének ez a diktatúrához kötődő eljárása hosszabb távon miként hatott a bábjátékozás és bábelőadás-forma a színházhoz képest nálunk mindig marginális területén. (Meglepő, hogy ehhez képest milyen sok könyv és publikáció¹ foglalkozik e pedagógiához, képzőművészethez, néprajzhoz s kísérleti színházhoz is kapcsolódó szférával.)

Az államosítás után egyetlen helyszínen, az Állami Bábszínházban igyekeztek az új hagyományt létrehozni, a kor divatjának megfelelően szovjet minta

¹ Bod, 1949.; Bodor, 1942.; Büky, 1938.; Kőrmöczy, 1942.; Kós-Németh-Ohidy, 1955.; Székely, 1972.

alapján. Míg a színházban állandóan Sztanyiszlavszkijra kellett hivatkozni, a báb-művészetben az akkor még élő Szergej Obrazcov előadásai szolgáltatták a mintát. Utóbbit a kor döntéshozói számára politikailag megbízhatónak minősülő, de a bábbal korábban nem foglalkozó képzetközvetítők ültették át a budapesti gyakorlatba. Balogh Géza szerint ennek következtében a vásári bábjáték helyi hagyományához csak az igazgatóvá 1958-ban kinevezett s a színházat 1992-ig vezető Szilágyi Dezső művészi téren is meghatározó korszakában talált vissza a társulat.

Az olvasmányos, krónikajellegű kötet többletét az adja, hogy 1957-től maga a szerző is az Állami Bábszínház munkatársa volt. Nemcsak játszott, illetve két időszakban rendezett itt, hanem bábrendezés-dramaturg diplomát is szerzett – a népi demokratikus országok kapcsolati hálójának köszönhetően – Prágában. Így nézőpontja nem csupán az alkotóé vagy a csak saját tradíciójában jártas vásári mutatványosé, hanem a bábjáték kulturális szerepeit az egyes időszakokban érzékelő történetésé és értelmiségié is. A Sirató Ildikó által szerkesztett kötet külön értékét adják a személyes emlékekkel fűszerezett előadás-leírások mellé csatolt, az olvasottakat ezúttal szinte megérzésként fotók. (A kiadvány képszerkesztője Burda Zita.)

A könyv tagolása, nevezetesen a népi alakoskodók és a vásári komédiások hagyományának elkülönítése már jelzi azt az alapdilemmát, amelyet Hofer Tamás *A modernizáció és a „népi kultúra” modelljei*² című tanulmányában úgy jellemzett, hogy régiókban a falusi kultúra elemei a 19. századtól jobban elkülönültek a városi populáris kultúráétól, mint Nyugat-Európában. Az 1949-es államosítás után hangoztatott cél minden művészeti ágban a közelebből meg nem határozott „népi gyökerekre” való támaszkodás volt. A vásári bábjátékot így üzleti alapú működési módja miatt kiiktatandónak ítélték. Ezáltal azonban az Állami Bábszínház jó időre kénytelen volt lemondani a vásári bábjáték gyermekeket és felnőtteket lenyűgöző teátrális erejéről. Utóbbit Kemény Henrikre vonatkozóan Balogh Géza úgy határozza meg, mint a „féktelen temperamentum, a tempó és a ritmus pontos kezelése” (44). Egy bábelőadásban ugyanis a szerző szerint egyaránt hatástalan, unalmas a pusztán képzőművészeti célú esztétikus látványparádé, mint ahogy a másik oldalról nézve értelmetlen és műfajidegen a színházat utánzó realizmtikusságra való törekvés is. (Mikor a bábosok a paraván mögött színházi eszközökkel játszanak, s ebbéli törekvésükben a báb csak zavarja őket.)

Balogh Géza szerint az 1950-es évek első felében a szovjet minta követésének a kulturális politika által elvárt igénye, az Állami Bábszínház monopolhelyzete, valamint hogy az intézmény irányítói és színészei is jórészt kezdő bábosok voltak, nem segítette egy hatékony művészi nyelv kibontakozását. Belátható, hogy más stílusú és szervezetszerű előadásformákra volt szükség a gyermekeknek szánt didaktikus produkciókhoz, a művészi ambíciójú felnőtt előadásokhoz (például Gozzi *Szarvaskirályának* Heltai Jenő-féle átirata 1951-ből), valamint a szintén elsősorban felnőtteknek szánt bábszatírákhoz. Utóbbiak közül a *Sztárparádé* című, az 1950-es évek elején nagy sikert arató produkció azt a zenés színházi szórakoztatásban is megfigyelhető jelenséget példázta, hogy miként alkalmazkodtak nézők és alkotók a korabeli politikai elvárásokhoz. Azzal, hogy a varieté akkoriban a színházi kínálatban már alig fellelhető előadásformáját idézték – mégha ironikus, bábos tükrö-

² HOFER, 2009.

ben is –, felnőttek sorát csalogatták az intézménybe, hiszen a nézők által igényelt, korábbi nagyvárosi kulturális hagyományukba tartozó kabaré- és varietészámok hangzottak el. Ugyanakkor a bábos stilizáció révén a kulturális politika ebben az időszakban még aktívan cenzúrázó szervei a háború előtti „burzsoá” szórakoztatóipar ironikus kritikájaként is interpretálhatták a produkciót. A varietészámokon kívül műsorra került operettparódia is, ami szintén a nézők nagy örömeire szolgált, hiszen e műfaj kínálata is szűkült és átalakult 1949 után. Ahogy a színházakba Sztálin halálát követően fokozatosan visszatértek a hagyományos szórakoztató műfajok – persze ideológiailag némileg átigazított verziókban –, úgy halt el fokozatosan e rendszerint Darvas Szilárd konferanszaival kísért bábelőadás-forma is.

A kötet értéke, hogy az általános kultúrpolitikai elvárások háttérében megmutatja az Állami Bábszínház korabeli retorikájának sokszor ellentmondó jelenségeit is. Többek között, hogy az 1950-es években az egyéb munkával nem rendelkező írók (pl. Mészöly Miklós) vagy képzőművészek (például Ország Lili) miként találtak némi megélhetést a Sztálin, majd Népköztársaság úti színházban. Az is kiderül, hogy 1956 után a piaci versenytől való megszabadulás s a viszonylagos anyagi biztonság miként tette lehetővé a bábszínházban az elmélyültebb kísérletezést. E folyamat tagadhatatlan s nem eléggé hangsúlyozott eredménye volt az Állami Bábszínház nemzetközi elismertsége, amely külföldi vendégjátékok hosszú sorában manifesztálódott. (A vendégjátékok helyszíneinek és programjának leírása ugyanúgy megtalálható a kötet végén, mint az Állami és a Budapest Bábszínház 1949 és 2009 közötti előadásainak pontos adatai.) Ugyanakkor az is kiderül Balogh Géza beszámolójából, hogy az impozáns külföldi sikersorozat csak néhány kiemelt produkcióra épült, miközben a mindennapokban a megosztott, nagy létszámú társulaton belül működő országjáró részleg ars poeticáját a pénzügyi források szabták meg. A társulat e részlegében jellemzőek voltak a több százszor előadott mesedarabok, a felszereléseiket cipelő országjáró művészek, valamint a rossz értelemben vett rutin eluralkodása. Tehát a Népszínház koncepciójához és felépítéséhez hasonlóan az Állami Bábszínházban is egyfajta belső hierarchia működött. Volt egy budapesti székhelyű kísérletező, illetve egy vidéken turnézó arculata. Ma a pénzügyi korlátokhoz szabott színházi működés kényszere nem ráz meg bennünket annyira, belátóbbak vagyunk. Abban azonban egyet kell értenünk a szerzővel, hogy az Állami Bábszínház hosszan tartó monopolhelyzete művészileg egyértelműen káros volt, s az új kezdeményezések a szocialista korszakban mindig csak e színházból kíválni törekvők révén jöhettek létre.

Ami az 1989 utáni, a kötetben szintén taglalt kulturális és előadás-kontextusban kétségkívül biztatóbb, az a szabad, ugyanakkor kockázatos művészi és üzleti vállalkozás újbóli lehetősége. Ennek során – a számolatlan magánkezdeményezés mellett – már kilenc, a kötetben szintén bemutatott valamifajta támogatásban részesülő vidéki bábszínház jött létre. Csak így van lehetőség az egyes korosztályok műhelyeinek kialakulására, fennmaradására. A központi irányítás megszűnésével újra igény mutatkozott a bábszínészképzésre a Színművészeti Egyetemen. Mivel a mai bábszínházban az „élő színész” szerepeltetése megszokott hatáseszköz, az egyetemen vagy külföldön tanuló fiatalok már mindkét előadásformában otthonosak, s produkcióikkal tágíthatják, tágítják a színház kifejezőeszközeit is.

A Vince Kiadó gondozásában megjelent krónika arról is tanúskodik tehát, hogy az államosított egyhangúság után e művészeti ág is kezd visszatérni a sokszólamúság és a decentralizáció üdvös, bár kockázatos alaphelyzetéhez. Ebben az egyéni invenciónak, ha támogatása nem is minden esetben, de tere mindenképpen van arra, hogy megmérkőzzön a bábszínházra nyitott ifjú vagy felnőtt nézők figyelméért folytatott harcban.

Heltai Gyöngyi

Felhasznált irodalom és rövidítések

BOD

1949 BOD László: *A bábjáték könyve*. Budapest, MNDSZ Országos Központja, 1949.

BODOR

1942 BODOR Aladár: *Bábszínhjáték. Amit a bábszínhátszásról tudni kell. Színdarabgyűjteménnyel*. Budapest, Levente és Cserkészbolt Szövetkezet, 1942.

BÜKY

1938 BÜKY Béla: *Bábjáték a magyar öntudatnevelés szolgálatában*. *Magyar Élet*, 3. (1938) 2. sz. 25–26.

HOFER

2009 HOFER Tamás: A modernizáció és a „népi kultúra” modelljei. In: HOFER Tamás: *Antropológia és/vagy néprajz. Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről*. Budapest, L'Harmattan, 2009. 223–236.

KÖRMÖCZI

1942 KÖRMÖCZI László: *A bábjátékos kiskönyve*. Kolozsvár, Exodus, 1942.

KÓS–NÉMETH–OHIDY

1955 KÓS Lajos – NÉMETH Antal – OHIDY Lehel: *A bábjátszás Magyarországon*. Budapest, Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó, 1955.

SZÉKELY

1972 SZÉKELY György: *Bábuk, árnyak. A bábművészet története*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1972.